

TEXTO ORIXINAL**Inediti e considerazioni su Paolo de Matteis, Giuseppe Simonelli,
Lorenzo Ruggi ed altri Giordaneschi**

Marco di Mauro
Università di Napoli

Sono innumerevoli i discepoli, seguaci e imitatori di Luca Giordano: il De Dominicis¹ menziona decine di allievi, alcuni dei quali, come Franceschitto o Monsù Anselmo, sono ancora da identificare. Altri pittori giordaneschi sono noti unicamente dalle firme apparse su tele ed affreschi, in occasione di restauri o puliture che hanno rimosso la polvere che le occultava. Fra questi pittori ricordiamo Lorenzo Ruggi, che firma e data 1671 una tela con *l'Immacolata* nella chiesa di S. Francesco ad Aversa (fig. 1). Sulla data, però, nutro qualche perplessità, poiché il dipinto deriva da modelli giordaneschi come *l'Immacolata* del Museo de Arte di Ponce, o quella di Palazzo Pitti a Firenze (fig. 2), che si datano intorno al 1680 per le sensibili aperture classiciste².

L'opera di Lorenzo Ruggi manifesta la sua discendenza da modelli del Giordano nel tenero incarnato dei putti, nelle brillanti vesti di Maria, nella luce dorata che irrompe fra le nuvole, nella vitalità della composizione che viene accentuata dal vivace assembramento dei putti. È pertanto verosimile che Lorenzo Ruggi fosse uno «scolaro del Giordano», come afferma il Parente³, sebbene non sia annoverato dal De Dominicis tra i suoi discepoli. Altre notizie ci sono fornite dal Labrot⁴, che cita, sulla base dei documenti d'archivio, opere di Lorenzo Ruggi negli inventari di due collezioni napoletane: quella del *dottore* Antonio Lauro, suo fratellastro, e quella del principe di Montefalcone Andrea Coppola. Il Ruggi, morto nel 1687, avrebbe eseguito in prevalenza soggetti sacri, ma anche paesaggi di cui però non rimane traccia. Labrot ipotizza che sia morto in piena attività, poiché alla sua morte risultano esservi molti quadri invenduti nella sua bottega.

A differenza del Ruggi, Giuseppe Simonelli può vantare una cospicua bibliografia e centinaia di opere firmate o attribuite. Tra gli ultimi ritrovamenti si annovera *l'Apoteosi di S. Giovanni Evangelista* nella chiesa di S. Giovanni a Teverola (fig. 3). Fino al 1989, quando la tela fu rimossa dal soffitto della navata per sottoporla a restauro, si riteneva opera di un ignoto napoletano, ma la scoperta della firma, in basso a destra, non lascia dubbi

sulla paternità di Giuseppe Simonelli. Qui il pittore aversano attinge ampiamente a modelli giordaneschi, come l'*Apoteosi di Giove con Diana e Apollo* in collezione Denis Mahon a Londra⁵ (fig. 4), ma soprattutto deriva dal maestro il fare pittorico leggero e vibrante.

Al Simonelli si tende ad attribuire, inoltre, qualsiasi dipinto di stretta osservanza giordanesca che presenti un'alta tenuta qualitativa e, generalmente, una preminenza dei toni scuri. Un'opera che manifesta questi caratteri è la *Predica di S. Giacomo Maggiore* (circa 1680-85) custodita nella chiesa di S. Giacomo a Lecce (fig. 5). La tela fu resa nota da Mimma Pasculli⁶, che l'attribuiva ipoteticamente al Simonelli in base al confronto stringente con la tela di analogo soggetto (1697) nella chiesa napoletana di S. Caterina a Formiello (fig. 6). Successivamente Mariaclaudia Izzo propose un cambio di attribuzione in favore di Nicola Vaccaro⁷, salvo poi ricredersi e riconfermare il riferimento della Pasculli a Giuseppe Simonelli⁸. Un ulteriore confronto, che qui si propone, mi porta cautamente a respingere sia l'una che l'altra attribuzione in favore di un ignoto giordanesco. L'inedito confronto è con la *Predica di S. Giacomo*, sull'altare maggiore della chiesa di S. Giacomo a Casalnuovo di Napoli (fig. 7), che costituisce una replica con varianti della tela leccese: la figura del santo è del tutto simile, mentre nei volti e nelle pose un po' rigide degli astanti si avvertono alcune debolezze non imputabili a un pittore raffinato come Simonelli. Analoghe debolezze si possono rilevare nella tela leccese, che si può verosimilmente ascrivere allo stesso autore. Diversamente, la tela di Giuseppe Simonelli in S. Caterina a Formiello manifesta un'alta tenuta qualitativa sia nella figura del santo, che in quelle degli astanti, ben caratterizzati nell'espressione dei volti e nella varia gestualità. La mia conclusione è che la *Predica di S. Giacomo* di Lecce e quella di Casalnuovo siano opera di un ignoto giordanesco che, al pari di Simonelli nella tela napoletana, replicò la figura centrale da un modello perduto di Luca Giordano.

Copie dal Giordano ne abbiamo centinaia, alcune di qualità decisamente modesta e pertanto da ritenersi esercizi di bottega, altre di qualità più sostenuta e tali da far supporre un intervento diretto del maestro. Di recente ho visionato due repliche da una perduta *Benedizione di Giacobbe* di Luca Giordano: l'una, transitata sul mercato antiquario a New York, è stata già pubblicata da Stefano Causa⁹ con attribuzione a Luca Giordano e collaboratore; l'altra¹⁰, che ho individuato in collezione privata a Sant'Arpino (fig. 8), è certamente un'opera di bottega.

Le due tele raffigurano Giacobbe che carpisce la benedizione di Isacco, in presenza della madre Rebecca che ha tramato l'inganno. A sinistra, alcune donne si affrettano a cucinare il capretto che Isacco ha ordinato al primogenito Esaù, al quale, nelle intenzioni paterne, è destinata la benedizione (Genesi, 27). La scelta iconografica, del tutto inconsueta, di inserire il brano della cucina accanto alla benedizione si lega probabilmente ad una committenza di tipo laico e privato.

Molto studiata è la composizione dell'opera, con l'espedito della colonna su plinto che divide il primo piano, con la scena della benedizione, dal secondo piano, con la scena della cucina. Un espedito, questo, che ricorre spesso nella pittura napoletana, da Giordano a Solimena, ma che affonda le sue radici nella pittura veneta e precisamente nella celebre Pala Pesaro di Tiziano.

Riguardo alla tela di New York, penso che l'attribuzione vada ribaltata: non opera di Giordano e collaboratore, ma opera di bottega con la vaga possibilità di un intervento di Giordano. Non sarebbe altrimenti giustificabile la modesta qualità del volto di Giacobbe, intorno al quale ruota la composizione.

Le debolezze presenti nella tela di New York si fanno ancora più evidenti nella tela di Sant'Arpino, in cui le figure dei protagonisti, Isacco e Giacobbe, mancano di vigore e di espressività. Più riusciti sono il volto di Rebecca, dal ruvido incarnato avvolto nell'ombra, e la scena di cucina, con le figure delineate da una stesura sintetica e abbreviata, eppure corposa, fatta di rapidi appoggi di colore denso e luminoso. Particolare cura è dedicata anche alle figure dei cani, assai frequenti nelle composizioni di Luca Giordano, alle quali conferiscono una vivace intonazione quotidiana.

L'inganno ordito da Rebecca ai danni di Esaù ci riporta all'inganno delle repliche da Luca Giordano, che spesso, anche in buona fede, fa attribuire al maestro opere di qualità non elevata. Già ai tempi del De Dominicis circolavano molte repliche da Giordano, come quelle di Giuseppe Simonelli che non di rado «ingannavano i forestieri»¹¹.

Un'altra opera di bottega che, nell'archivio fotografico della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli (neg. 38877), recava un'impropria attribuzione a Luca Giordano, è l'*Adorazione dei pastori* del Museo Diocesano di Napoli¹² (fig. 9). La tela si può ascrivere, piuttosto, ad un pittore napoletano che segue la produzione più bassanese di Giordano, come l'*Adorazione dei pastori* di collezione Rossi a Forlì¹³, che si data intorno al 1682-86, e la successiva redazione custodita presso l'Annunziata di Gaeta¹⁴. È proprio in questa fase che Luca si allontana

dal barocco cortonesco e dal gigantismo di Tiziano e Veronese, per volgere i suoi interessi verso un altro filone della pittura veneta, quello più dolce e intimistico di Jacopo da Bassano.

Se la stesura pittorica del dipinto richiama, dunque, i modi bassaneschi di Giordano, invece la sua composizione ricalca l'*Adorazione dei pastori* di Guido Reni nel coro della certosa di S. Martino. Un modello, questo, imprescindibile per i pittori napoletani del XVII secolo, affascinati da quella profonda e sincera rappresentazione degli affetti che il Reni aveva appreso alla scuola dei Carracci.

Allo stato attuale, non è possibile individuare, tra i numerosi seguaci del Giordano, l'autore della tela del Museo Diocesano. Tuttavia, la preminenza dei toni bruni e le aperture bassanesche possono indirizzare verso Giuseppe Simonelli (1649-1713), al tempo della *Sacra Famiglia* di collezione privata (già Sotheby's Londra, 9 dic. 2004, lotto 189).

Un discepolo del Giordano che, a differenza del Simonelli, seppe distinguersi dal maestro elaborando un linguaggio proprio e riconoscibile, di chiara impronta classicista, è il cilentano Paolo De Matteis (1662-1728). A lui possiamo ascrivere una notevole *Madonna del Rosario* (fig. 10), custodita nella chiesa di S. Biagio a Mugnano di Napoli, che ho già pubblicato con una cauta attribuzione a «valente allievo di Paolo De Matteis»¹⁵. A seguito di ulteriori indagini sul dipinto, ritengo ora di poter avanzare un'attribuzione allo stesso De Matteis, per la complessità della composizione e l'elevata qualità pittorica, che subisce solo un lieve scadimento nelle fisionomie dei putti, ove è probabile l'intervento della bottega. Ai piedi della Madonna vi sono sei figure di santi domenicani: a sinistra S. Tommaso d'Aquino, S. Giacinto, S. Rosa da Lima e S. Caterina de' Ricci (?); a destra S. Domenico di Guzman e S. Caterina da Siena.

La fastosa e monumentale composizione, con i Misteri del Rosario dipinti lungo i bordi della tenda, è ispirata alla *Madonna del Baldacchino* di Luca Giordano, oggi a Capodimonte, dalla quale però si distingue per l'inquadratura ravvicinata, la chiarezza delle tinte e l'inclinazione temperatamente classicista con una sottile intonazione sentimentale. Sono i caratteri che il De Matteis apprese a Roma, attraverso la conoscenza di Carlo Maratta, e sviluppò a Parigi nel 1702-1705, presso la corte di Luigi XIV. Qui operava Charles de La Fosse, che era stato allievo di Charles Le Brun, al quale Mario Alberto Pavone¹⁶ attribuisce il rinnovamento stilistico del De Matteis. Al suo ritorno a Napoli, infatti, il pittore propose un classicismo dolce ed elegante, dai teneri colori pastello, ponendosi in alternativa al classicismo più distaccato e solenne allora propugnato da Francesco Solimena.

Per i caratteri che abbiamo rilevato, la *Madonna del Rosario* di Mugnano va inquadrata nell'ultima produzione del De Matteis, intorno al 1720, in sintonia con il ciclo di affreschi di Guardia Sanframondi, ove pure si avverte l'intervento della bottega nelle figure marginali.

Un ulteriore confronto si può stabilire con la *Madonna del Rosario* di Antonio e Giovanni Sarnelli, tra i più fedeli seguaci del De Matteis, nella chiesa della Maddalena a Morano Calabro. Con una soluzione compositiva sostanzialmente analoga, i Sarnelli dipingono intorno alla Madonna una sorta di baldacchino con i Misteri del Rosario¹⁷.

Analizziamo adesso un'opera di Domenico Antonio Vaccaro, il quale, formatosi alla bottega di Solimena, svolse una brillante opposizione agli intenti puristi del maestro, rielaborando suggestioni giordanesche in chiave rococò. L'opera che qui si discute è una pregevole *Trinità con S. Michele Arcangelo* (fig. 11), già in collezione Ferrari, oggi al Museo del Barocco Romano di Ariccia. È merito di Vincenzo Pacelli¹⁸ aver attribuito la tela a Domenico Antonio Vaccaro, con una datazione intorno al quarto decennio del '700.

Oggi, alla luce di ulteriori indagini sul dipinto, posso affermare che si tratta di un bozzetto per la tela di analogo soggetto conservata a Napoli, nella chiesa della Concezione a Montecalvario (fig. 12). L'unica differenza tra il bozzetto e l'opera finita risiede nell'inserimento del gruppo di anime in basso a sinistra, che ci ricorda la mansione, assegnata a S. Michele Arcangelo, di vagliare le anime prima del Giudizio. Il riconoscimento dell'opera ci consente di anticiparne la datazione intorno al 1720, giustificando in tal modo quella vivacità compositiva e quella brillantezza pittorica che trovano ampi riscontri nella produzione giovanile del Vaccaro, ad esempio nell'*All'Allegoria del papato di Clemente XI* della Walter Art Gallery di Baltimora¹⁹.

Ritorniamo, infine, nella chiesa di S. Biagio a Mugnano di Napoli per osservare lo splendido *Miracolo di S. Biagio* (fig. 13) che sovrasta l'altare maggiore. La tela, firmata «G. Fatteruso F. 1707», offre un contributo rilevante alla conoscenza di Giuseppe Fattorusso, pittore scarsamente noto, se non per aver collaborato ad alcune imprese di Giovan Battista Beinaschi. In effetti, la dipendenza stilistica dal Beinaschi è l'unico dato che emerge dalla sua produzione nota, ma nel dipinto di Mugnano, Fattorusso dichiara nettamente l'influenza di Luca Giordano nella pastosità delle pennellate e in alcune soluzioni formali, come la figura di spalle in primo piano, che ricorda uno dei soldati nel *Martirio di S. Gennaro* a Roma (chiesa di S. Spirito dei Napoletani). Anche l'impianto

compositivo, con la visione di scorcio della gradinata che sale al tempio, può rapportarsi a modelli giordaneschi come la *Presentazione della Vergine al Tempio* del Kunsthistorisches Museum. È probabile che la 'sterzata' del Fattorusso in direzione del Giordano sia stata sollecitata da Giuseppe Simonelli, col quale aveva collaborato nel 1698. Tuttavia, nell'incedere frammentato delle pennellate robuste, si può ancora ravvisare qualche reminiscenza del Beinaschi.

Se non fosse per il riscontro della firma (in stampatello) con quella apposta sul *S. Eugenio* della chiesa di Regina Coeli a Napoli, non oserei identificare l'autore della tela di Mugnano con Giuseppe Fattorusso, sia per ragioni stilistiche, sia per la cronologia molto tarda. Anzi, resto nel dubbio che si tratti di un altro pittore, magari figlio di Giuseppe, del quale si sono perse le tracce.

La biografia di Giuseppe Fattorusso è molto lacunosa: il De Dominicis²⁰ lo ricorda come allievo prima di Andrea Vaccaro e poi di Giovan Battista Beinaschi. Suoi dipinti ad olio o ad affresco erano visibili a Napoli: nella chiesa del Carmine Maggiore («... fece molte opere a fresco, come si vede nelle storie dipinte nella chiesa del Carmine maggiore sopra quelle di Luigi Siciliano, ove effigiò la vita di nostro Signore»), nella chiesa di S. Pietro in Vinculis («... ove le Storie di S. Pietro, e quanto vi è a fresco, a riserva della lunetta sopra l'altare, è del Fattorusso»), nella chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami («... essendo ancora sotto la direzione del Vaccaro ritoccò le Storie della Vita di S. Giuseppe ... le quali erano opera di Simone Papa il giovane») e nella chiesa di S. Diego all'Ospe-daletto («... li quadri ad olio, che adornano la Cappella della B. Vergine presso il coro, e la sagrestia»).

Riguardo alle pitture di S. Giuseppe dei Falegnami, visibili fino alla demolizione della chiesa nel 1932, apprendiamo dal Galante²¹ che nella cupola era affrescato il *Paradiso*, «dipinto dal Papa iuniore, ritoccato poscia dal Fattorusso, ed ultimamente da Melchiorre de Gregorio».

Riguardo invece alle pitture di S. Pietro in Vinculis, Antonio Delfino ha ritrovato un atto notarile col quale Giuseppe Fattorusso «promette, e s'obliga di pittare tutti li quatri, angoli, triangoli, lunette, et vacanti della detta Chiesa di Santo Pietro, eccettuatone però le cornici, cioè alli tre quatri grandi pittarci in primis la caduta di Simon Mago, secondo l'Annunciazione, et argentum non est mihi, terzo la predica dell'uscita al Cenacolo, nelle sei lunette pittarci sei pontefici, alli due l'angolo della vetriata pittarci quello che parerà al Molto Reverendo Signor D. Nicolò Maria Basile Rettore di detta Chiesa, nelli dodici triangoli pittarci dodici puttini, scherzi, et alli lati delle vetriate pittarci li dodici Apostoli. Quale pittura detto Giuseppe promette fare, et finire d'ogni perfectione, et di quella qualità, che ha esso Giuseppe pittata la cupola di detta Chiesa, et quella compire alli venticinque di luglio primo venturo del presente anno 1676»²².

Altre notizie sull'attività del Fattorusso, relative ad opere perdute, giungono da fonti documentarie. Giovan Battista D'Addosio²³ rinvenne un pagamento del 1670 a Giuseppe Fattorusso e Domenico Viola per la «pittura dei Ss. Patroni [Pietro e Gennaro] ... sulla facciata della Porta Maggiore di detto ospizio [di S. Gennaro dei Poveri]» e per un quadro di *S. Pietro* nell'omonima cappella entro l'annessa chiesa. Lo stesso D'Addosio rinvenne due pagamenti al Fattorusso, l'uno del 1660 e l'altro del 1671, per il restauro di pitture nella chiesa dell'Annunziata. Altri documenti, resi noti da Antonio Delfino, riguardano l'esecuzione di dieci quadri tondi per la congrega dei Sette Dolori in S. Spirito di Palazzo, nel 1683²⁴, e di alcune pitture nella cappella di S. Cataldo nell'ex cattedrale di Massalubrense, nel 1687²⁵. Nello stesso anno, come attesta un documento ritrovato da Renato Ruotolo²⁶, il Fattorusso dipinse un quadro per la duchessa di Sicignano.

Abbiamo infine un pagamento del 1698 allo scultore Giuseppe Troccola²⁷, per un busto in argento di *S. Antonio Abate*, da collocare nella Cappella del Tesoro di S. Gennaro²⁸. Il Troccola aveva eseguito quattro modelli in creta, ed una commissione di esperti, composta dai pittori Domenico Viola, Giuseppe Fattorusso e Giuseppe Simonelli, aveva scelto il migliore.

Oggi, a testimoniare la produzione del Fattorusso nelle chiese di Napoli, non resta che gli affreschi della cupola di S. Pietro in Vinculis, raffiguranti il *Paradiso*²⁹, e la tela con *S. Eugenio I papa* in S. Maria Regina Coeli. Negli affreschi di S. Pietro in Vinculis, databili su base documentaria entro il 1676, appare determinante l'influenza del Beinaschi per il rilievo plastico, l'intensa luminosità, l'ardita visione di scorcio, la composizione dinamica e barocca. Come nel *Paradiso* del Beinaschi ai Ss. Apostoli, anche qui si assiste al progressivo annullamento del peso corporeo, che nella parte inferiore è sottolineato da un marcato chiaroscuro, mentre al vertice si dissolve in una intensa luminosità. In proposito, è significativo che il Galante ascriva l'opera al Beinaschi, «benché altri [De Dominicis, n.d.r.] li attribuisca a Giuseppe Fattorusso»³⁰.

La sostanziale influenza del Beinaschi trova conferma nel *S. Eugenio I* di Regina Coeli (fig. 14), firmato «Fattorusso F. MDCLXXVI», facente parte di una serie di 14 tele poste intorno alla navata mediana³¹. La possente figura del santo pontefice riempie tutta la superficie della tela mistilinea, nella cui parte inferiore è inserita una targa

dipinta col nome del personaggio raffigurato, la firma e la data. Al *S. Eugenio I* si affianca una *S. Ripsima vergine e martire*, datata MDCLXXV, che Nicola Spinosa³² attribuiva al Beinaschi, ma che, a ben vedere, si può ascrivere allo stesso Fattorusso. Infatti, sebbene l'impostazione della figura e la fattura dei panneggi siano ispirati ai modi lanfranchiani del Beinaschi, tuttavia la rigida postura delle mani e l'eccessiva regolarità del volto, privo di pathos, denunciano l'esecuzione di un allievo, identificabile col Fattorusso. Un confronto con la *Vergine Annunciata* del Beinaschi transitata alla Sotheby's di Londra (lotto n. 132 del 19/04/89) evidenzia, da un lato, le affinità tipologiche e compositive, e da un altro, la differente qualità esecutiva.

Al Fattorusso possiamo ascrivere anche un'altra tela della serie, la *S. Begga vedova*, la cui datazione non è leggibile poiché è nascosta dalla cornice. La *S. Begga* presenta caratteri molto simili alla *S. Ripsima* nella impostazione classicistica, nella scioltezza dei panneggi e in quel volto tondeggiante, troppo regolare e scialbo per sostenere un'attribuzione al maestro piemontese.

L'analisi delle opere note rende ancora più problematica l'identificazione del pittore di Mugnano con Giuseppe Fattorusso, ma ciò che interessa, in questa sede, è che la tela di Mugnano è una delle più alte testimonianze dell'influenza di Giordano in provincia di Napoli.

Post scriptum

Durante la pubblicazione di questo saggio, ho avuto l'opportunità di visionare due tele storicamente attribuite a Luca Giordano, provenienti dalla cappella di Villa Figliola a San Sebastiano al Vesuvio (Napoli). Le due tele, raffiguranti *l'Estasi di S. Francesco d'Assisi* e *S. Nicola di Bari che salva Basilio* (figg. 15-16), furono segnalate da Prota-Giurleo³³ nel 1941 e superficialmente catalogate dalla Soprintendenza come opere di Luca Giordano. Più prudentemente, nella monografia dedicata al maestro, Scavizzi e Ferrarri³⁴ le menzionavano con riserva, non potendole studiare dal vivo. Oggi, avendo finalmente l'opportunità di un sopralluogo, ho appurato che le due tele non sono ascrivibili a Luca Giordano, bensì ad un ignoto pittore napoletano della metà del '700.

NOTAS

¹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, t. III, pp. 441-453.

² O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, vol. II, pp. 103-104; vol. III, fig. 180.

³ G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1858, vol. II, p. 247.

⁴ G. Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections XVI-XVIII siècles*, Seyssel 1993, p. 240.

⁵ O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, vo. III, figg. 205-206.

⁶ M. Pasculli Ferrara, *Giordano, Miglionico ed altri episodi giordaneschi*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1991, p. 212 e fig. 107 p. 229.

⁷ M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709)*, ricerca di dottorato in Metodologie conoscitive per la conservazione

e la valorizzazione dei beni culturali, XV ciclo, Seconda Università degli Studi di Napoli, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2002, pp. 96-97.

⁸ M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi 2009, p. 249, sch. C7.

⁹ S. Causa, *Quel che resta di un capolavoro perduto*, in «Kronos», n. 9, 2005, pp. 51-113. Lo studioso muove dall'analisi di un frammento nella Galleria Regionale della Sicilia per discutere le varie redazioni giordanesche della *Benedizione di Giacobbe*. Un'ulteriore redazione del tema è transitata a Napoli nel 2008 presso un'asta Blindarte (lotto n. 47 del 20/05/2008).

¹⁰ Olio su tela, cm 73,5x99.

¹¹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, t. III, p. 445.

¹² Cfr. M. di Mauro in P. Leone de Castris (a cura di), *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di arte e di fede*, Napoli 2008, p. 152, sch. 54.

¹³ Cfr. O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, II, p. 110, III, fig. 188.

¹⁴ Cfr. O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, II, p. 168, III, fig. 331.

¹⁵ M. di Mauro, *In viaggio. La Campania. Ricerche e attribuzioni alla scoperta delle opere e degli artisti*, Napoli 2009, p. 66.

¹⁶ Cfr. V. Lotoro, *Una replica del De Matteis dell'Adamo ed Eva che piangono Abele morto*, in F. Abbate (a cura di), *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli 2008, nota 26 p. 288.

¹⁷ Cfr. U. Di Furia, *I Sarnelli: una famiglia di pittori e di bancari*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», Napoli 2005-2006, pp. 268-269.

¹⁸ V. Pacelli in *Il Museo del Barocco Romano. Le collezioni Ferrari, Laschena ed altre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*, Ariccia 2008, pp. 50-51.

¹⁹ Cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, sch. 200 p. 150; fig. 237 p. 306.

²⁰ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, t. III, pp. 156, 283.

²¹ G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, stamperia del Fibreno, 1872, p. 330.

²² A. Delfino, *Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1993, doc. 21 p. 31.

²³ G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli 1920, p. 53.

²⁴ A. Delfino, *Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del Seicento*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1984, p. 158.

²⁵ A. Delfino, *Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1985, p. 100. Oggi la cappella è ornata da stucchi novecenteschi, sotto i quali vi potrebbero essere le pitture del Fattorusso.

²⁶ R. Ruotolo, *Documenti sulla chiesa di S. Teresa agli Studi e su qualche*

pittore napoletano del Seicento, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1983, p. 63.

²⁷ Arch. Storico Ist. Banco di Napoli Fondazione (d'ora in poi ASBN), *Banco dei Poveri*, giornale c.p. di cassa, 1698 - II sem., matr. 741, partita di ducati 20 estinta il 14 novembre: «A Matteo Carbone ducati 20 e per esso a Giuseppe Troccola scultore di marmi, disse a compimento di ducati 48, atteso l'altri l'ha da esso ricevuti contanti, disse pagarceli per sue fatiche fatte nella formazione di due modelli piccoli di creta e due grandi dell'istessa materia del glorioso S. Antonio di Vienna, che a sue suppli che è stato dichiarato per uno dei padroni e protettori di questa fedelissima Città, dall'ultimo dei quali dovrassi formare la statua a mezzo busto d'argento di detto Santo per conservarsi nel Tesoro di questa Città, e proprio il modello riconosciuto, et approvato dal Cav. Domenico Viola, e Giuseppe Fattorusso, e Giuseppe Simonelli pittori, et esperti, da esso Matteo deputati per la visura di detti modelli, restando detto Giuseppe interamente soddisfatto ...» (una parziale trascrizione del documento si trova in V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 49 [1983], pp. 222-223).

²⁸ Il busto di S. Antonio Abate che

attualmente si venera nella Cappella del Tesoro è opera del XIX secolo.

²⁹ Ringrazio Patrizia Di Maggio per avermi mostrato una fotografia della cupola, dato che la chiesa è attualmente inagibile e in stato di devastazione. Non so quanto sia rimasto delle altre pitture ivi eseguite dal Fattorusso ed elencate nel citato atto notarile (A. Delfino, *Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1993, doc. 21 p. 31).

³⁰ G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, stamperia del Fibreno, 1872, p. 313.

³¹ Cfr. B. Daprà (a cura di), *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, catalogo della mostra (Napoli, certosa di S. Martino, 20 apr.-30 giu. 2002), Napoli 2002, p. 170. Ciascuna delle 14 tele misura cm 200x110.

³² Cfr. G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, ivi 1872, ed. critica a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 64.

³³ U. Prota-Giurleo, *Notizie inedite su Luca Giordano*, in «Corriere di Napoli», 3 maggio 1941; riedite in «Napoli» rivista municipale, 1957.

³⁴ O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, t. II, p. 382.